



В. М. ЖИРМУНСКИЙ

Преодолевшие символизм

ПОЭТЫ-СИМВОЛИСТЫ И ПОЭТЫ «ГИПЕРБОРЕЯ»

Три поколения поэтов-символистов мы можем различить в истории поэтического искусства за последнюю четверть века и, соответственно этим поколениям, три волны символизма как чувства жизни, мировоззрения и как эстетической культуры. Мы обозначим эти поколения именами поэтов-зачинателей: первое — именами Константина Бальмонта и Валерия Брюсова, второе — именами Вячеслава Иванова, Андрея Белого и Александра Блока, третье — именем М. Кузмина. За каждым из вождей стоит целый ряд поэтов и писателей второстепенных, зараженных их новым и творческим восприятием жизни. В стороне останутся некоторые крупные предшественники современного литературного движения (Федор Сологуб, Зинаида Гиппиус).

Для поэтов первого поколения (Бальмонта, Брюсова и их учеников) символизм был прежде всего освобождением от односторонней аскетической морали русской либеральной общественности. Из интеллигентского монастыря внезапно открылся выход в вольный и широкий мир: «Мир прекрасен! Человек свободен!» — так формулирует Вячеслав Иванов настроение первой эпохи символизма. Надо отдаться жизни и пережить ее до конца как можно более непосредственно, напряженно и ярко, вне разделений на добро и зло, на счастье и несчастье; в силе жизненного переживания заключается смысл и оправдание жизни:

Будем как солнце! Оно молодое,
В этом — завет красоты¹.

Будем гореть жизнью, будем принимать и благославлять жизнь и в радости и в горе, и во взлетах ее и в падениях. Но не только к внешней жизни относится это принимающее и благословляющее стремление: новая школа вводит в поэзию все глу-

бокое и богатое содержание отдельной души человеческой; в жизни человека все интересно и ценно, все достойно внимания, что пережито напряженно и ярко; живая личность поэта, обогащенная и углубленная, становится главной поэтической темой. Поэзия этой эпохи носит характер индивидуалистической лирики. Первые символисты были индивидуалистами в своем поэтическом и жизненном чувстве. Их влияние шло навстречу воздействию Фр. Ницше, а также других, тогда у нас впервые открытых поэтов — Ибсена, Д'Аннунцио, Пшибышевского².

Выступление второго поколения символистов (Вячеслава Иванова, Белого, Блока) относится к началу нового века (около 1900 г.). К этим поэтам наименование символистов приложимо в наиболее тесном и подлинном смысле. Богатство и полнота жизни, красота и яркость земного существования, к которым стремились их предшественники, открылись для них как проявление бесконечного. Присутствие бесконечного в переживании видоизменяет самый характер этого переживания. Мир таинствен и чудесен, во всем конечном чувствуется дыхание бесконечного, бесконечное — в мире и в душе человека. Символисты второго поколения — мистики. Их учителем является Владимир Соловьев, и как религиозный мыслитель, и как лирик; их соратниками в веках должны быть названы первые немецкие романтики.

Как всегда в истории поэзии, новое чувство, принесенное с собой поэтами-символистами, легло в основу новой эстетики и новых художественных форм. Углубление личности, утончение индивидуальных переживаний, развитие эмоциональности, а главное, внесение в поэзию мистического чувства — все это потребовало от поэта новых слов и новой техники словосочетания. Лирика в последнюю литературную эпоху становится более музыкальной. Певучим соединением слов она старается подсказать слушателю настроения, невыразимые в словах. Вместо логически ясно очерченных понятий слова должны были стать намеками, полутонами и полутенями, подсказывать настроения, логически неясные, но музыкально значительные. Как для мистического созерцания поэта земная жизнь открывала свой бесконечный смысл, так поэтические образы становились символами, живой плотью более углубленных значений. Они намекали о последней глубине души человеческой, о которой нельзя рассказать раздельно и рационально, но которую можно дать почувствовать в иносказании и песне.

Представителем третьего поколения символистов мы назвали Кузмина. Кузмин — один из самых больших поэтов наших дней,

его роль в истории русской поэтической литературы последних лет до сих пор еще недостаточно оценена. Мы можем назвать Кузмина последним русским символистом. Он связан с символизмом мистическим характером своих переживаний; но в стихах он не вносит этих переживаний, как непобежденного, смутного и трепещущего хаоса. Искусство начинается для него с того мгновения, когда хаос побежден: смысл жизни уже найден, есть абсолютное средоточие в мире, вокруг которого все предметы располагаются в правильном и прекрасном порядке. Не надо подходить к жизни с преувеличенной, индивидуалистической требовательностью: тогда ломаются и искажаются взаимоотношения всех явлений. Мир поэзии Кузмина не искажен этим слишком субъективным, требовательным и страстным подходом; ровный, ласковый, радостный свет падает на все предметы этого мира, большие и маленькие:

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Веселой легкости бездумного житья...
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!³

В этой детской мудрости Кузмина, преодолевшей хаос, оставленный за порогом искусства, и теперь свободно и радостно принимающей весь мир, не искажая его чрезмерной индивидуалистической требовательностью, уже намечается путь к преодолению символизма. Для свободного и благостного взора художника оживают все точные и строгие формы мира, он любит конечный мир и милые грани между вещами, а также и грани между переживаниями, которые, даже восставая из дионисийских глубин символизма, всегда носят след «аполлонийской» ясности. При этом Кузмин — большой и взыскательный художник слова. Его изысканная простота в выборе и соединении слов есть сознательное искусство или непосредственный художественный дар, который делает современного поэта учеником Пушкина. Вообще возрождение пушкинской традиции, поэтическое «пушкинианство», сыграло большую роль в воспитании художественных вкусов молодого поколения поэтов. Там, где цель художественного стремления целого литературного поколения обозначается именем Пушкина, многие представители раннего символизма могут показаться недостаточно строгими и разборчивыми в словах.

В статье «О прекрасной ясности» Кузмин высказал целый ряд требований, которые несомненно оказали сильное воздействие на эстетические теории молодых поэтов, воспитанных под его влиянием.

янием: «Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие, дающие миру свою стройность. Нет особой надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и пленительнее первых. Не входя в рассмотрение того, что эстетический, нравственный и религиозный долг обязывает человека (и в особенности художника) искать и найти в себе мир с собою и с миром, мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники». И вот, после религиозно-нравственного требования к душе поэта, развитие и обоснование требования эстетического: «Пусть ваша душа будет цельна или расколота... умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в построении произведения, в синтаксисе... будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом... в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности, которую называл бы я — *кларизмом*»⁴.

Успех и влияние, которое имела в свое время «программная» статья Кузмина, уже сами по себе указывают на известный перелом в душевных настроениях и художественных вкусах последних лет. Поколение поэтов, которое следует за Кузминым, может быть названо в большей или меньшей степени преодолевшим символизм. По отношению к традиции воспитавшей их эпохи для молодых поэтов характерна известная двойственность: словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное. Кажется, поэты устали от погружения в последние глубины души, от ежедневных восхождений на Голгофу мистицизма; снова захотелось быть проще, непосредственнее, человечнее в своих переживаниях, захотелось отказаться от чрезмерной индивидуалистической требовательности к жизни, ломающей и разрывающей живые жизненные связи, бытовые узы между людьми. Хочется быть «как все»; утомились чрезмерным лиризмом, эмоциональным богатством, душевной взволнованностью, неуспокоенным хаосом предшествующей эпохи. Хочется говорить о предметах внешней жизни, таких простых и ясных, и об обычных, незамысловатых жизненных делах, не чувствуя при этом священной необходимости вещать последние божественные истины. А внешний мир

лежит перед поэтом, такой разнообразный, занимательный и светлый, почти забытый в годы индивидуалистического, лирического углубления в свои собственные переживания.

Для молодых поэтов, преодолевших символизм, всего более знаменательно постепенное обеднение эмоционального, лирического элемента. Там, где еще сохранилась богатая и разнообразная жизнь, она уже не выражается в непосредственной, из глубины идущей песенной форме, как нераздельное проявление целостной личности: переживания конкретны и определены, отчетливы и раздельны. Исчезает в них и та особенная окраска, которая придается всякому переживанию мистическим присутствием бесконечного в конечном: вместо религиозно-мистической трагедии рассказывают простую и интимную жизненную повесть. Мы не встречаем вообще уединенной и сложной личности, лирически замкнутой в себе: в молодой поэзии открывается выход во внешнюю жизнь, она любит четкие очертания предметов внешнего мира, она скорее живописна, чем музыкальна. В художественном созерцании вещей человеческая личность поэта может потеряться до конца; во всяком случае она не нарушает граней художественной формы непосредственным и острым обнаружением своей эмпирической реальности. При всем том, как было сказано, словесные завоевания предшествующей эпохи сохраняют свое значение. Это прежде всего отношение к языку как к художественному произведению. Символисты выдвинули рассмотрение вопросов метрики и ритмики, словесной инструментки (т. е. звукового состава слов), строения и ритма образов с точки зрения художественного воздействия на восприятие слушателя. Однако и здесь традиции эстетики символизма не только сохраняются, но и видоизменяются применительно к новому чувству жизни поэтов молодого поколения. Внимание к художественному строению слов подчеркивает теперь не столько значение напевности лирических строк, их музыкальную действенность, сколько живописную, графическую четкость образов; поэзия намеков и настроений заменяется искусством точно вымеренных и взвешенных слов; как кирпичами пользуется ими сознательный и взыскательный художник. С исчезновением лирической напевности, песенного лада как непосредственного выражения эмоционального волнения, с проникновением в стихийность душевной жизни раздельности и сознательности рациональный элемент в словах и сочетаниях слов приобретает вновь большое значение; но теперь он рассматривается с художественной точки зрения, как составная часть художественного впечатления, и выступает уже в художественной форме не как маловы-

разительное, прозаическое рассуждение, а заостренным в виде законченной и выразительной эпиграммы. В этой последней особенности, как и в прежде указанных, есть возможность сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с четким и сознательным искусством французского классицизма и с французским XVIII в., эмоционально бедным, всегда рассудочно владеющим собой, но графичным и богатым многообразием и изысканностью зрительных впечатлений, линий, красок и форм.

Зимой 1912—1913 гг. несколько молодых поэтов сознательно отделились от символизма как литературной школы; не очень удачно они назвали свое новое направление туманным и невыразительным именем акмеизма. Вскоре после этого акмеистами был основан маленький стихотворный журнал и при нем издательство «Гиперборей»⁵. О философских и художественных причинах расхождений этой молодежи с символистами поведали миру акмеистические манифесты Н. Гумилева и С. Городецкого. В них прежде всего говорилось об изгнании из искусства мистицизма как обязательной темы и основной цели поэтического творчества. «Русский символизм, — пишет Гумилев, — направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом». Между тем «непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать... Все попытки в этом направлении нецеломудренны... Детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания — вот то, что нам дает неведомое...». С изгнанием из поэзии мистики как ее исключительного содержания и неперменной цели земной мир, многообразный и яркий, опять получает главное значение. Об этом говорит Городецкий: «Борьба между акмеизмом и символизмом... есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю... После всяких “неприятий” мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий». Так же ясно отделяется для обоих поэтов эстетика символизма от поэтического учения новой школы. Для символистов слово было намеком и иносказанием; между словами, как между вещами, обозначились тайные соответствия, и все границы расплывались в общей литературно-лирической настроенности. Гумилев видит в этом влияние немецкой мистики: «Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика могла родиться только в туманной мгле германских лесов... новое течение... отдает решительное предпочте-

ние романскому духу перед германских». За сознательную разделенность слов, за графичность линий взамен музыкальной слитности настроений и художественной неопределенности намеков борется и Городецкий. «Метод приближения, — говорит он, — имеет большое значение в математике, но к искусству он неприменим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т. д. к кругу мыслимо математически, но никак не *artis mente*. Искусство знает только квадрат, только круг... Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова... Символисты сознательно поставили себе целью пользоваться главным образом текучестью, усиливать ее всеми мерами и тем самым нарушили царственную прерогативу искусства — быть спокойным во всех положениях и при всяких методах». Если символисты ссылались на поэтическое учение Бодлера о «соответствиях» («*correspondances*») и на слова Верлена «*De la musique avant toute chose!.. Pas la couleur, rien que la nuance!*» («Музыки прежде всего!.. Не надо красок, только оттенки!»), то Гумилев приводит слова любимого им поэта Теофиля Готье:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней! —
Стих, мрамор или металл⁶.

Итак, вместо сложной, хаотической, уединенной личности — разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма — четкость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни — простой и точный психологический эмпиризм, — такова программа, объединяющая «гиперборейцев».

Еще весной 1912 г. вышел сборник стихов Анны Ахматовой «Вечер», который представляет первое серьезное достижение нового литературного направления. В том же году теоретик акмеизма, уже прежде известный Гумилев, во втором сборнике своих стихов («Чужое небо») обнаружил признаки художественной эволюции, уходящей все далее от заветов символизма. Такой же перелом мы можем проследить на первом сборнике О. Мандельштама («Камень»). Прошлой зимой те же поэты выпустили в свет по новой книжке (Ахматова — уже в 1914 г. — «Четки», 1-е издание). Имя Ахматовой сразу сделалось известным и любимым среди молодежи. В Мандельштаме и Гумилеве многие знатоки и ценители видят настоящих, значительных поэтов. Мы считаем, ввиду этого, что уже наступило время внимательнее взглянуться

в произведениях этих представителей нового поэтического направления, оценить их достижения и сделать попытку объяснить особенности этого своеобразного художественного движения.

АННА АХМАТОВА

Поэзия Анны Ахматовой не исчерпывается теми немногими чертами, которые мы хотим отметить в ней: Ахматова — не только самый яркий представитель молодого поколения поэтов; в ее творчестве есть черты вечные и черты индивидуальные, не укладывающиеся до конца во временные и исторические особенности поэзии сегодняшнего дня; есть и такие стороны в творчестве Ахматовой, которые сближают его с произведениями символистов. Всего яснее это направление ее дарования сказалось в поэме «У самого моря» и в некоторых недавних стихах. Нас, однако, интересует сейчас не вечное и не глубоко индивидуальное в лирике автора «Четок» и не отдельные черты сходства с символическими, а именно те особенности времени, которые ставят стихи Ахматовой в период иных художественных стремлений и иных душевных настроений, чем те, которые господствовали в литературе последней четверти века. Эти черты, принципиально отличные от лирики русских символистов, заставляют нас видеть в Ахматовой лучшую и самую типичную представительницу молодой поэзии.

И прежде всего — лирика поэтов-символистов рождается из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действительность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова. В противоположность этому стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не поются, и не легко было бы положить их на музыку. Конечно, это не значит, что в них отсутствует элемент музыкальный; но он не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения стихотворения, и он носит иной характер, чем в лирике Блока и молодого Бальмонта. Там — певучесть песни, мелодичность, иногда напоминающая романс; здесь — нечто сходное по впечатлению с прозрачными и живописными гармониями Дебюсси⁷, с теми неразрешимыми диссонансами и частыми переменами ритма, которыми в современной музыке заменяют мелодичность, уже переставшую быть действительной. Поэтому у Ахматовой так редки

аллитерации и внутренние рифмы; даже обычные рифмы в конце слова не назойливы, не преувеличенно богаты, а по возможности затушеваны. Ахматова любит пользоваться неполными рифмами или рифмоидами: *учтливость:лениво, лучи:приручить, встретить:свете, губ:берегу, пламя:память*. В строгий и гармоничный аккорд вносится тем самым элемент диссонанса; вместе с тем становятся возможными в рифме сочетания слов, хотя и не преувеличенно звучные, но все же новые и неожиданные. Ахматова любит также enjambement, т. е. несовпадение смысловой единицы (предложения) с метрической единицей (строкой), переходы предложений из одной строки в другую; и этим приемом также затушевывается слишком назойливая четкость метрической музыкальной структуры стихотворения, и рифма делается менее заметной:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха ⁸.

Ритмическое богатство и своеобразие Ахматовой, определяющее характер ее музыкального дарования, тоже не увеличивает мелодичности ее стихов. Она любит прерывистые, замедленные, синкопированные ритмы; соединяя в различном чередовании двудольные и трехдольные стопы в одной строфе или строке и руководствуясь при этом не столько свободным песенным ладом, сколько соответствием психологическому содержанию поэтических строк, она приближает стихотворную речь к речи разговорной. Ее стихи производят впечатление не песни, а изящной и остроумной беседы, интимного разговора:

Как велит простая учтливость,
Подошел ко мне, улыбнулся;
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся... ⁹

Или вот другой пример интимной разговорной речи, претворенной в поэтическую форму:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои!

В основе этого стихотворения, как всегда у Ахматовой, лежит точное и тонкое наблюдение едва заметных внешних признаков

душевного состояния и четкая, эпиграмматически-строгая, похожая на формулу передача в словах той мысли, в которой выразилось настроение по поводу воспринятого. Стихотворение открывается общим суждением, чрезвычайно личным по чувству, но высказанным в сентенциозной форме; в своей целокупности оно может быть названо эпиграммой в старинном смысле этого слова. Но эпиграмма не может быть певучей; ей соответствует логически четкая и намеренно простая разговорная речь.

И словарь Ахматовой обличает сознательное стремление к простоте разговорной речи, к словам повседневным и обычно далеким от замкнутого круга лирической поэзии; в строении фраз есть тяготение к синтаксической свободе живого, не писаного слова. Ахматова говорит так просто: «...этот Может меня приручить», или: «Я думала: ты нарочно — Как взрослые хочешь быть», или еще: «Ты письмо мое, милый, не комкай. До конца его, друг, прочти», или так: «И сама я не стала новой, А ко мне приходил человек»¹⁰. Такие слова кажутся кристаллизованными в стихах отрывками живого разговора. Но этот разговорный стиль нигде не впадает в прозаизм, везде остается художественно действенным: он обличает в Ахматовой большое художественное мастерство, стремление к целомудренной простоте слова, боязнь ничем не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор и истасканных тропов, ясность и сознательную точность выражения.

Одну из важнейших особенностей поэзии Ахматовой составляет эпиграмматичность словесной формы. В этом ее сходство с французскими поэтами XVIII в., вообще — с поэтикой французского классицизма, и глубокое отличие от музыкальной и эмоциональной лирики романтиков и символистов. Тонкость наблюдения и точность взгляда, умение обобщать и высказывать обобщения в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения — все это черты, резко противоположные музыкальной лирике старых и новых романтиков, и необходимые условия эпиграмматического стиля. Но есть при этом глубокое различие между Ахматовой и французами: там, где у последних — только общее суждение, антитетически заостренное и выраженное в форме афоризма, применимого всегда и ко всякому поводу, независимо от условий, его породивших, у Ахматовой — даже в наиболее обобщенных сентенциях — слышен личный голос и личное настроение. Вот примеры характерных эпиграмматических строк:

Столько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает¹¹.

Это общее суждение, эпиграмматическая форма, но ее художественная действенность связана с личными переживаниями; в зависимости от трагического развития всего стихотворения она окрашивается какими-то интимными и личными обертонами. То же относится и к другим подобным примерам:

И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца¹².

Или:

Что быть поэтом женщине — нелепость¹³.

Еще обычнее в основе ахматовской эпиграмматической формулы лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явлений внешнего мира, иногда даже только остро и тонко переданное непосредственное ощущение как выражение стоящего за ним психологического факта. Эти строки в стихах Ахматовой запоминаются отдельно и составляют подлинные, ей лично принадлежащие достижения:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук¹⁴.

Или:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой¹⁵.

Или еще:

И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья...¹⁶

Особенно характерно для Ахматовой употребление таких эпиграмматических строк в качестве окончаний стихотворений. Часто такое окончание является ироническим завершением лирического настроения, которым проникнуто стихотворение, как у поздних романтиков и Гейне:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру»¹⁷.

Иногда вместо такого контраста мы имеем дело с эпиграмой, которая завершает и выражает формулой настроение стихотворения:

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела¹⁸.

Или так:

А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок¹⁹.

Отсутствию напевности, мелодического элемента в формальном строении стихов Ахматовой соответствует в плане психологического рассмотрения затушеванность элемента эмоционального. Точнее говоря, эмоциональные колебания душевной жизни, перемена настроения передаются ею не непосредственно лирически, а отражаются сперва в явлениях внешнего мира. И здесь опять мы имеем дело с основной чертой в поэтическом облике Ахматовой: она не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова. Это делает стихи Ахматовой душевно строгими и целомудренными: она не говорит больше того, что говорят самые вещи, она ничего не навязывает, не объясняет от своего имени:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводнения в городе боялись.

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость! —

Затем, что воздух был совсем не наш,
А как подарок божий — так чудесен.
И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен²⁰.

Слова звучат намеренно внешне, сдержанно и безразлично. Вспоминаются мелочи обстановки и ненужные детали разговора, так отчетливо остающиеся в памяти в минуту величайшего душевного волнения. Непосредственно о душевном настроении говорит только слово «последний», повторенное два раза, в начале и в конце стихотворения, и взволнованное, эмфатическое повышение голоса в строках:

Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость! —

И все же в рассказе о явлениях внешнего мира передана большая душевная повесть, причем не только повествовательное ее

содержание, но также и эмоциональные обертоны, личное настроение стихотворения.

Всякое душевное состояние, всякое настроение в стихах Ахматовой обозначается соответствующим ему явлением внешнего мира. Воспоминания детства, это значит:

В ремешках пенал и книги были,
Возвращалась я домой из школы²¹.

Или так:

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь²².

Тоскующая, безответная любовь высказывается так:

Потускнели и, кажется, стали уже
Зрачки ослепительных глаз²³.

Или так:

Как беспомощно, жадно и жарко гладит
Холодные руки мои²⁴.

Вот выражение душевного смятения:

Я не могу поднять усталых век,
Когда мое он имя произносит²⁵.

Или еще яснее и более внешне:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки²⁶.

Любовь — это образ возлюбленного. И мужской образ, впечатление мужской красоты изображены до полной зрительной ясности. Вот о глазах:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц²⁷.

Или так:

И загадочных древних ликов
На меня поглядели очи...²⁸

Или еще так:

Покорно мне воображенье
В изображеньи серых глаз²⁹.

Вот его губы:

И если б знал ты, как сейчас мне любви
Твои сухие, розовые губы!³⁰

Вот его руки:

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы³¹.

А вот еще другие руки:

Как непохожи на объятия
Прикосновенья этих рук³².

Этих примеров достаточно. Но и помимо них в каждом стихотворении Ахматовой мы воспринимаем, всякий раз по-иному, но всегда отчетливо и ясно, звук его голоса, его движения и жеста, его костюм, его манеры и целый ряд других незначительных особенностей его внешнего облика. Конечно, эти детали не нагромождены без разбора, для фотографической точности, как в реалистических произведениях; иногда это одна частность, одно лишь прикосновение кисти художника, но всегда это не лирический намек, а строгое и точное наблюдение, и всегда оно раскрывает душевный смысл пережитого. Нигде это не ясно в такой мере, как в следующем стихотворении:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу —
Ведь она мне любовью дана.
Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.
Преодо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених³³.

В этом стихотворении точно и тонко воспроизведенная деталь — «движенье чуть видное губ» — внезапно развивается в целое повествование, вскрывающее глубочайшее душевное содержание, вложенное в эту деталь.

Нельзя назвать детали в стихах Ахматовой и символами. Здесь не мистические переживания вкладываются в образы и слова, как было в эпоху символизма, а переживания простые, конкретные, строго разделенные и очерченные. Нельзя также говорить и о лирическом, эмоциональном вчувствовании в предметы внешнего мира, при котором внешний мир живет отдельною жизнью с душой; такое вчувствование всего обычнее в романтической лирике природы (например, у Фета). У Ахматовой явления жизни душевной вполне отчетливо отделены от фактов внешней жизни; душа не переливается через край, не затопляет собою

внешнего мира; переживания и внешние факты развиваются параллельно друг другу и независимо друг от друга, причем иногда даже в противоположных направлениях. Так, в стихотворении «В последний раз мы встретились тогда...»), которое мы привели выше, спокойное течение внешней жизни резко противоречит настроению прощания, только намеченному в последних словах «в последний раз».

Тем самым становится понятной особенность тех душевных переживаний, о которых рассказывается в стихах Ахматовой. Эти переживания — всегда определенные и отчетливые, ясно очерченные, разделенные, ограниченные друг от друга. У символистов стихотворения рождаются из душевного напряжения почти экстатического, из душевной глубины, еще не разделенной; все отдельные стороны душ слиты, и говорит более глубоко лежащее целостное и творческое единство духа. У Ахматовой целостность и неразделенность заменяется раздельностью, сопровождаемой отчетливым, строгим и точным самонаблюдением, тем более что душевное содержание ее стихов не изливается непосредственно музыкально в песне, а каждое отдельное переживание связывается с отдельным фактом внешней жизни. Именно эти внешние факты, определенные и графичные, позволяют проводить такие же деления в обычно сливающейся и бесформенной массе душевных переживаний. В особенности это ясно по отношению к религиозному чувству, которое играет такую большую роль в лирике поэтов-символистов. Там это — мистическое настроение, непосредственное и глубоко индивидуалистическое переживание бесконечного, всегда беспокойное, взволнованное, колеблющееся между взлетом и падением. Напротив, у Ахматовой — не мистика, а простая бытовая религиозность, проявляющаяся в традиционных формах в обстановке ежедневного существования:

Протертый коврик под иконой;
В прохладной комнате темно,
И густо плющ темно-зеленый
Завил широкое окно.

От роз струится запах сладкий,
Трещит лампадка, чуть горя,
Пестро расписаны укладки
Рукой любовной кустаря³⁴.

При такой разделенности и четкости, при такой конкретизации душевных переживаний почти для всякого движения души обозначен фактический повод. Этот фактический повод, это про-

исшествие вводит в лирическое произведение совершенно новый для него повествовательный элемент. Целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествующее течение фактов. Это наблюдение относится не только к такому повествовательному стихотворению, как то, что рассказывает о смерти влюбленного мальчика («Высокие своды костела...»), но к таким совсем обычным для Ахматовой стихам, как «Смятение», («Десять лет замираний и криков, Все мои бессонные ночи Я вложила в тихое слово И сказала его — напрасно»), или как уже приведенное выше «В последний раз мы встретились тогда...», или «Столько просьб у любимой всегда...», или «Гость». Большей частью, как повествование о случившемся, эти стихотворные новеллы начинаются эпически, т. е. с рассказа о факте в прошедшем времени: «Меня покинул в новолунье Мой друг любимый»³⁵.

Но и самые чувства, о которых говорит Ахматова, не те, что влекут нас к лирике поэтов-символистов. Там мы имели дело с признаниями последней глубины, с обнаружением неких метафизических основ и устремлений поэтической личности, с мистическими просветами и падениями. Так бывает, например, у Александра Блока, для которого и юношеская светлая любовь к Прекрасной Даме, и полные отчаяния стихотворения последних лет, написанные «на краю», являются этапами одной мистической трагедии. Так и у Зинаиды Гиппиус тоска о небывалом, желание чуда («О, пусть будет то, чего не бывает, никогда не бывает!», «Но сердце хочет и просит чуда!»)³⁶, как романтическое томление по невозможному счастью, обесценивают все обычное, простое и земное. Ахматова, напротив, говорит о простом земном счастье и о простом, интимном и личном горе. Любовь, разлука в любви, неисполненная любовь, любовная измена, светлое и ясное доверие к любимому, чувство грусти, покинутости, одиночества, отчаяния — то, что близко каждому, то, что переживает и понимает каждый. Простому и обыденному она умеет придать интимный и личный характер. Приведу для примера стихотворение, которое кажется особенно доступным и убедительным по своему человеческому содержанию, по простой и нежной грусти, его проникающей; и в нем же мы почувствуем то особенное, принадлежащее ее искусству настроение, которое делает это общечеловеческое содержание неподражаемо личным:

Ты пришел меня утешить, милый,
Самый нежный, самый кроткий...

От подушки приподняться нету силы.
А на окнах частые решетки.

Мертвой, думал, ты меня застанешь,
И принес веночек неискусный.
Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, насмешливый и грустный.

Что теперь мне смертное томленье!
Если ты еще со мной побудешь,
Я у Бога вымолю прощенье
И тебе, и всем, кого ты любишь³⁷.

Таким образом, муза Ахматовой — уже не муза символизма. Восприняв словесное искусство символистической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне раздельных, конкретных, простых и земных. Если поэзия символистов видела в образе женщины отражение вечно женственного, то стихи Ахматовой говорят о неизменно женском. Исчезло мистическое углубление, прозрение, просветление:

Не пастушка, не королева
И уже не монашенка я —

В этом сером будничном платье
На стоптанных каблуках...³⁸

Это душевное своеобразие заставляет нас причислять Ахматову к преодолевшим символизм, а ее поэтическое дарование делает из нее наиболее значительного поэта молодого поколения.

О. МАНДЕЛЬШТАМ

Рядом с Анной Ахматовой наиболее интересным представителем молодой поэзии мы считаем О. Мандельштама. В искусстве владения словом он едва ли уступает Ахматовой; но круг его поэтических интересов слишком своеобразен, он требует от слушателя слишком больших книжных знаний и слишком повышенных культурных интересов для того, чтобы можно было предсказать его стихам широкую популярность. Для нас, однако, уже сейчас, по второму сборнику³⁹, он окончательно определился как своеобразный, серьезный и подлинный поэт.

По стихам Мандельштама легко проследить весь путь развития, пройденный им от символизма к чувству жизни и поэтике новой школы. Ранние стихи Мандельштама отличаются настоящим, хотя и очень сдержанным, лиризмом. Мир его поэтических переживаний — в особой области чувств, которая роднит его с

некоторыми ранними представителями символизма, в особенности французского. В своем художественном творчестве он воспринимает мир не как живую, осязательную и плотную реальность, а как игру теней, как призрачное покрывало, наброшенное на настоящую жизнь. Жизнь не реальна. Это марево, сон, созданный чьим-то творчеством воображением; жизнь самого поэта не реальна, а только призрачна, как видение и греза:

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полных голоса.

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста, —
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота!⁴⁰

Иногда это чувство призрачности мира истолковывается поэтом в духе настроений субъективного идеализма: весь мир — видение моего сознания, моя мечта; только я один и существую в этом мире. Тогда слышатся слова, напоминающие о «солипсизме» Федора Сологуба:

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло⁴¹.

Но и в своем существовании, в подлинной реальности своей жизни, как было сказано, может усомниться поэт:

Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет?⁴²

Ненастоящий, призрачный мир, в котором мы живем, вместе с подлинностью и реальностью теряет в поэзии Мандельштама правильность своих размеров и очертаний. Мир кажется кукольным, марионеточным, это царство смешных и забавных игрушек:

Сусальным золотом горят
В лесах рождественские елки,
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят⁴³.

Когда все грани пространства и времени кажутся не твердыми и присущими самим вещам, а зыбкими, переменчивыми, субъективными, совершаются пространственные перенесения и искажения взаимного положения вещей, характерные для тако-

го субъективно-идеалистического восприятия жизни. Эту особенность Манделъштам сохраняет и в зрелых стихах; в юношеских мы читаем:

Что, если над модной лавкою
 Мерцающая всегда,
 Мне в сердце длинной булавкою
 Опустится вдруг звезда?⁴⁴

Таким образом, эти ранние стихи дают возможность проникнуть в душевный мир поэзии Манделъштама и сопоставить его чувство жизни с отношением к ней некоторых поэтов-символистов. Призрачный и таинственный мир, игрушечный, ненастоящий и пугающий вместе с тем своею нереальностью; с живой и твердой реальной действительностью, с плотью жизни разорваны все связи, нет корней и зацепок в подлинной жизни, в ее земной плотности и тяжести; что-то своеобразно волнующее и острое, хрупкое, прозрачное и нежное — в таких чертах открывается нам поэтическая душа автора этих стихов. Как было уже сказано, этому чувству жизни соответствует свой особенный лиризм, сознательно затушеванный и неяркий, но все же с определенным эмоциональным содержанием.

Участие в новом поэтическом движении не изменило стихов Манделъштама в смысле большего приближения к реальной жизни; но оно придало его художественному развитию неожиданно плодотворное направление. В зрелых стихах Манделъштама мы не находим уже его души, его личных, человеческих настроений; вообще элемент эмоционального, лирического содержания в непосредственном песенном выражении отступает у него, как и у других акмеистов, на задний план. Но Манделъштам не только не знает лирики любви или лирики природы, обычных тем эмоциональных и лирических стихов, он вообще никогда не рассказывает о себе, о своей душе, о своем непосредственном восприятии жизни, внешней или внутренней. Пользуясь терминологией Фридриха Шлегеля⁴⁵, можно назвать его стихи не поэзией жизни, а «поэзией поэзии» («die Poesie der Poesie»), т. е. поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни. Манделъштаму свойственно чувствовать своеобразие чужих поэтических индивидуальностей и чужих художественных культур, и эти культуры он воспроизводит по-своему, проникновенным творческим воображением. Он делает понятными чужие песни, пересказывает чужие сны, творческим синтезом воспроизводит чужое, художественно уже сложившееся восприятие жизни. Говоря его словами:

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны...⁴⁶

Перед этим объективным миром, художественно воссозданным его воображением, поэт стоит неизменно как посторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище. Для него вполне безразличны происхождение и относительная ценность воспроизводимых им художественных и поэтических культур. Как он удачно, с сочувственным пониманием и легкой насмешкой, передает особый вкус кинематографического фильма старого времени, сентиментальную преувеличенность и нелепость кинематографической программы:

Кинематограф. Три скамейки.
Сентиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.

Не удержать любви полета:
Она ни в чем не виновата!
Самоотверженно, как брата,
Любила лейтенанта флота.

А он скитается в пустыне,
Седого графа сын побочный.
Так начинается лубочный
Роман красавицы графини⁴⁷.

Рядом с этим выразительным и законченным кинематографическим лубком поставьте изображение другой культурной среды и другого художественного стиля — торговую жизнь старого Лондона, отраженную в романах Диккенса:

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын.
Веселых клерков каламбуры
Не понимает ни один.

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год...⁴⁸

И здесь, как у Ахматовой, две или три тонкие детали, графически точно сформулированные в словах, воспроизводят внешнюю

обстановку случившегося и ее психологический смысл. Как точнее передать впечатление величественно-меланхолической поэзии Оссиана, чем это сделано поэтом в следующих словах:

Я не слышал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина, —
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!⁴⁹

Или вот еще — так кратко и действительно сформулированное художественное впечатление от петербургского периода русской истории, в котором одновременно читаешь его психологический смысл:

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства крепкая порфира,
Как власяница грубая, бедна⁵⁰.

Как и Ахматова, Мандельштам эпиграмматичен в передаче своих впечатлений; он не подсказывает словами-намекami смутного настроения воспроизводимой картины, он дает своеобразную и точную словесную формулу ее. Он любит также заострять и заканчивать свои стихи эпиграммой: строчки, в которых дано заключение, почти всегда читаются отдельно, как формула. Стихи о ереси «имябожцев» поэт завершает словами:

Каждый раз, когда мы любим,
Мы в нее впадаем вновь.
Безымянную мы губим,
Вместе с именем, любовь⁵¹.

Другой пример — заключение стихотворения, посвященного Ахматовой:

Так — негодующая Федра —
Стояла некогда Рашель⁵².

Как и Ахматова, в этой любви к эпиграмматической словесной формуле Мандельштам обнаруживает черты сходства с поэтикой французского классицизма; но словесные формулы Ахматовой всегда носят личный характер, имеют значение передачи личного ощущения или эмоционального волнения. Мандельштам в этом отношении ближе к французам, он вообще тяготеет к латинской культуре, которой посвящены его лучшие стихи; он по-

нимает, как никто другой из современных поэтов, ложноклассическую сцену (стихи об Ахматовой, об Озере и, в особенности, замечательная «Федра»); о театре Расина он находит слова, показывающие глубокое эстетическое вчувствование:

Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.
Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданием крепнет голос,
И достигает скорбного закала
Негодованьем распаленный слог...⁵³

В больших композициях у него есть тяготение к ложноклассической оде, к ее старинному словарю, к ее несколько рассудочной чопорности и пышности. Подобно французам классического века, он исходит в своих словесных формулах не из личного эмоционального волнения и взволнованного наблюдения, как Ахматова, а строит чисто абстрактные словесные схемы, соответствующие рациональной идее изображаемого.

Любопытно присмотреться к тому, как выбирает Мандельштам те частности и детали, которыми он воссоздает впечатление той или иной художественной культуры. Меньше всего его можно назвать художником-импрессионистом, непосредственно и без разбора, безо всяких смысловых ассоциаций воспроизводящим зрительные пятна как первое и еще неосознанное ощущение внешних предметов. Детали, сознательно выбранные его художественным вкусом, могут показаться на первый взгляд случайными и незаметными; значение их в творческом воображении поэта чрезмерно преувеличено; маленькая подробность вырастает до фантастических размеров, как в намеренно искажающем гротеске; в то же время между предметами незначительными и большими исчезает перспективное соотношение; близкое и отдаленное в проекции на плоскость оказывается равных размеров; но в этом намеренном искажении и фантастическом преувеличении незаметная ранее частность становится выразительной и характерной для изображаемого предмета.

Так, в стихотворении «Аббат» изображается жизнь французского священника, хранящего «остаток власти Рима» среди неверующего светского общества. Эту жизнь выражают две подробности, которым уделено одинаковое внимание:

Храня молчанье и приличье,
Он должен с нами пить и есть (1)

И прятать в светское обличье
Сияющей тонзуры честь. (2)

Если уже трагическое значение первого обстоятельства в художественном сознании поэта чрезвычайно преувеличено, то последняя деталь, поставленная рядом с ней, кажется намеренным гротеском, в особенности преувеличенно-торжественные слова «сияющей» и «честь». Но и в дальнейшем развитии повествованная жизнь аббата представлена в том же гротескном стиле, придающем огромное, почти мистическое значение всем особенностям его поведения и его простым житейским привычкам, чем достигается впечатление несколько иронического величия:

Он Цицерона на перине
Читает, отходя ко сну:
Так птицы на своей латыни
Молились Богу в старину.

Такое же впечатление карикатурного искажения, фантастического преувеличения незаметной частности производят окончание стихотворения «Домби и сын», где описывается самоубийство обанкротившегося финансиста:

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Подмеченные в такую трагическую минуту «клетчатые панталоны» представляют намеренное искажение художественного равновесия стихотворения в пользу фантастически-преувеличенной подробности. Но эта подробность, через искажающее преувеличение, становится необычайно графичной и характерной и передает, в этой преувеличенности своей, эстетическое своеобразие «старого Сити».

Так и в других стихотворениях искажение перспективы и фантастическое преувеличение отдельных деталей и их значения в общем строении художественного произведения передает эстетическое своеобразие воссоздаваемой культуры особенно острым и подчеркнутым образом. Как тонко изображает Мандельштам Царское Село старого времени (приводим это стихотворение в сокращении):

Свободны, ветрены и пьяны
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...

.....

Казармы, парки и дворцы,
 А на деревьях — клочья ваты,
 И грянут «здравия» раскаты
 На крик «здорово, молодцы!»

.....

Одноэтажные дома,
 Где однодумы-генералы
 Свой коротают век усталый,
 Читая «Ниву» и Дюма...
 Особняки — а не дома!

.....

И возвращается домой —
 Конечно, в царство этикета,
 Внушая тайный страх, карета
 С мощами фрейлины седой...⁵⁴

Конечно, улыбающиеся уланы, крики «здравия», однодумы-генералы, читающие «Ниву» и Дюма в своих особняках, и седые фрейлины в придворных каретах не исчерпывают полностью художественного впечатления Царского Села и воссоздают это впечатление в чрезвычайно изломанном, фантастически-неожиданном виде. Кроме того, углубляясь в рассмотрение тех деталей, из которых слагается общее впечатление, можно сказать, что для уланов эпитеты «свободны, ветрены и пьяны» подразумевают очень одностороннее и своеобразное восприятие, как и то, что уланы «улыбаются, вскочив на крепкое седло». Таким же гротеском является «карета с мощами фрейлины седой», которая «внушает тайный страх». Но в этом фантастическом преувеличении и искажении творческое воображение Мандельштама сохраняет то, что было исходным моментом творчества, — точное наблюдение деталей, графическую строгость воспроизведения; тем самым с особой остротой и несколько преувеличенной характерностью встает перед нами все своеобразие изображаемой художественной культуры.

К тому же нужно отметить, что в метафорах и сравнениях Мандельштам всегда сопоставляет четкие и графические представления, самые отдаленные друг от друга, фантастически неожиданные, относящиеся к области бытия, по существу своему раздельным, и, как всегда, он делает это все в той же строго законченной эпиграмматической форме. Он описывает бродягу после ночной драки:

А глаз, подбитый после ночи,
 Как радуга цветет⁵⁵.

Карта Европы вызывает такое сравнение:

Как средиземный краб или звезда морская,
 Был выброшен последний материк⁵⁶.

Такое перемещение перспективы, которое делает небольшие предметы равными по значению с величайшими, такое фантастическое или гротескное преувеличение деталей сохранены Мандельштамом от идеалистического восприятия жизни, характерного для его ранних стихов. Поэтому как художник он не может считаться реалистом; в своей словесной технике, гротескно преувеличивающей и графически четкой, он такой же реалистический фантаст, как Гофман в сюжетах своих сказок⁵⁷, и если у Гофмана и близких ему поэтов одна характерная мелочь обыденной жизни, одна преувеличенная особенность лица вырастают до фантастических и пугающих размеров, заслоняя собою все явления жизни или все лицо в его гармонической целостности и вместе с тем воспроизводя его основной характер как бы в подчеркнутом искажении гротеска, то Мандельштам может быть назван по своей поэтической технике таким же фантастом слов, каким немецкий поэт является в отношении существенного строения своих образов и повествований. Но с молодым поколением поэтов Мандельштама роднит отсутствие личного, эмоционального и мистического элемента в непосредственном песенном отражении, сознательность словесной техники, любовь к графическим деталям и законченному эпиграмматизму выражения.

Н. ГУМИЛЕВ

Задолго до того, как определились особенное душевное настроение и самостоятельная поэтика новой школы, еще в эпоху расцвета символизма началась литературная деятельность Н. Гумилева («Романтические цветы», «Путь конквистадоров», «Жемчуга», 1906—1910)⁵⁸. Но уже в ранних стихах поэта можно увидеть черты, которые сделали его вождем и теоретиком нового направления. От других представителей поэзии «Гиперборея» Гумилева отличают его активная, откровенная и простая мужественность, его напряженная душевная энергия, его темперамент. Он сам сознает, в этом смысле, свое одиночество среди молодого поколения:

Я вежлив с жизнью современною,
 Но между нами есть преграда:
 Все, что смешит ее, надменную,
 Моя единая отрада.

Победа, слава, подвиг — бледные
 Слова, затерянные ныне.
 Гремят в душе, как громы медные,
 Как голос Господа в пустыне...

И дальше:

Я здесь, как идол металлический
 Среди фарфоровых игрушек⁵⁹.

Но, как истинный представитель новейшей поэзии, Гумилев не воплощает этой душевной напряженности, этой активности и мужественности в лирической песне, непосредственно отражающей эмоциональность поэта. Его стихи бедны эмоциональным и музыкальным содержанием; он редко говорит о переживаниях интимных и личных; как большинство поэтов «Гиперборея», он избегает лирики любви и лирики природы, слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления. Для выражения своего настроения он создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпического — балладную форму. Искание образов и форм, по своей силе и яркости соответствующих его мироощущению, влечет Гумилева к изображению экзотических стран, где в красочных и пестрых видениях находит зрительное, объективное воплощение его греза. Муза Гумилева — это «муза дальних странствий»:

Я сегодня опять услышал,
 Как тяжелый якорь ползет,
 И я видел, как в море вышел
 Пятипалубный пароход,
 Оттого-то и солнце дышит,
 А земля говорит, поет...⁶⁰

Так поет Гумилев в недавних стихах, в «Колчане», и так же пел он в начале своей поэтической деятельности, в «Жемчугах» (ср. «Капитаны»).

Темы для повествований Гумилева в его балладах дают впечатления путешествий по Италии, Леванту, Абиссинии и Центральной Африке. Чаще, однако, он говорит о неведомых странах, где земля еще первобытна, где растения, звери, птицы и люди, похожие на зверей и птиц, вырастают из ее плодородных и неисчерпаемых недр во всем богатстве, во всем своеобразии очертаний и красок, которых нет в холодной и скупой природе севера. В этом смысле, как автор экзотических баллад, Гумилев справедливо называл себя учеником Валерия Брюсова, хотя у Брюсова гораздо определеннее и ярче индивидуалистическая окраска

мечты поэта, породившей эпическое повествование, гораздо отчетливее и ощутимее его единообразный лирический корень: почти всегда это чувство любви. Как и Брюсов, Гумилев в своих ранних стихах любит подчеркнутую яркость образов, пышность слов и преувеличенно звонкие рифмы. Он не только хороший поэт, но также великолепный ритор:

И ты вступила в крепость Агры,
Светла, как древняя Лилит,
Твои веселые онагры
Звенели золотом копыт⁶¹.

В эпоху «Жемчугов» у Гумилева было стремление к несколько преувеличенному и однообразному:

Сердце — улей, полный сотами,
Золотыми, несравненными!
Я борюсь с водоворотами
И клокочущими пенами.
Я трирему с грудью острою
В буре бешеной измучаю.
Но домчусь к родному острову,
С грозовой сизой тучею⁶².

В последних сборниках Гумилев вырос в большого и взыскательного художника слова. Он и сейчас любит риторическое великолепие пышных слов, но он стал скупее и разборчивее в выборе слов и соединяет прежнее стремление к напряженности и яркости с графической четкостью словосочетания. Как все поэты «Гиперборея», он пережил поворот к более сознательному и рациональному словоупотреблению, к отточенному афоризму, к эпиграмматичности строгой словесной формулы. Лучшие из экзотических стихотворений в «Колчане» («Об Адонисе с лунной красотой...», «Китайская девушка», «Болонья») могут быть примерами словесной четкости и строгости:

Нет воды вкуснее, чем в Романье,
Нет прекрасней женщин, чем в Болонье.
В лунной мгле разносятся признанья,
От цветов струится благовонье.
Лишь фонарь идущего вельможи
На мгновенье выхватит из мрака
Между кружев розоватость кожи,
Длинный ус, что крутит забияка.
И его скорей проносят мимо,
А любовь глядит и торжествует.
О, как пахнут волосы любимой,
Как дрожит она, когда целует...⁶³

К ОЦЕНКЕ ПОЭТОВ «ГИПЕРБОРЕЯ»

Мы всмотрелись в произведения трех наиболее значительных поэтов «Гиперборея» и обнаружили в них явление новое, целостное и художественно замечательное. Не случайная близость объединила поэтов молодого поколения, не случайная вражда оторвала их от символистов, а внутреннее родство, единство настроения и направления и внутреннее расхождение с «учителями», симптоматичное для новой литературной эпохи. Наиболее явные черты этого нового чувства жизни — отказ от мистического восприятия и выход из лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир. С некоторой осторожностью мы могли бы говорить об идеале «гиперборейцев» как о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее отдельной и отчетливой стороны; с тою оговоркою, конечно, что для молодых поэтов совсем не обязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежним реалистам, что от эпохи символистов они унаследовали отношение к языку как к художественному произведению.

Если видеть в поэтах «Гиперборея» представителей нового реализма, снова принявшего в поэзию все богатство и разнообразие внешнего мира, необходимо поставить вопрос о том, в какой мере в их произведениях мы действительно имеем дело с объективной, реалистической поэзией? Исчезла ли в поэтическом восприятии жизни молодого поколения та субъективность, та келейность, то спазматическое искажение зрительных способностей, которое отличает лирику поэтов-индивидуалистов? Конечно, нет. Индивидуалистическая искушенность слишком глубоко вошла в самое восприятие жизни того поколения, которое воспиталось на символизме. Есть мир Ахматовой, очень личный и очень женский, есть мир Мандельштама, немного абстрактный, чрезвычайно культурный, с характерным гротескным искажением взаимного положения и величины предметов, есть мир Гумилева, напряженный, экзотически красочный, патетический и мужественный, но нет действительного выхода в мир из своей одинокой души, нет действительного подчинения отдельной личности объективной жизни. В частности, некоторые продукты душевного разложения, сопровождающего индивидуалистические

течения новой поэзии, различные виды декадентского эстетизма и аморализма вошли непреодоленными в построение новой поэзии. Приведем отрывок из стихотворения Ахматовой, в изображении одного художественного кабаре дающей формулу декадентского мироощущения, не чуждого и молодому поколению поэтов:

Все мы бражники здесь, блудницы.
 Как невесело вместе нам!
 На стенах цветы и птицы
 Томятся по облакам.

.....

Навсегда забыты окошки.
 Что там — изморозь иль гроза?

.....

О, как сердце мое тоскует!
 Не смертного ль часа жду?
 А та, что сейчас танцует,
 Непременно будет в аду⁶⁴.

Мы не считаем возможным возникновение нового и широкого реалистического направления вне выхода из индивидуалистически искаженного, уединенного восприятия жизни, вне отказа от личной оторванности и подчинения объективной жизненной правде. Конечно, такая поэзия не будет уже лирической по преимуществу; во всяком случае, некоторая двойственность поэтов-акмеистов проявляется уже в том, что в форме лирического стихотворения, по существу своему личного и музыкального, они предприняли опыт создания поэзии живописной и устремленной к внешнему миру.

С другой стороны, высокая сознательность поэтов молодого поколения в обращении со словом, графичность и точная размеренность словосочетания кажутся сперва достижением по сравнению с музыкальной неопределенностью очертаний поэзии намекнов и настроений. Преимущество молодых поэтов в том, что душевное содержание как будто до конца воплотилось в слове; отсюда — соблазн художественной завершенности поэтических слов. Но это формальное совершенство, это художественное равновесие в стихах поэтов «Гиперборея» достигается рядом существенных уступок и добровольным ограничением задач искусства: не победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса. Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого. Именно стремление к тому, чтобы выразить невыразимое, чтобы сказать о несказанном, вызвало художественный переворот в эпоху

символизма, поэзию намеков и иносказаний. Ныне сужение душевного мира опять дает возможность быть графичным, четким и рассудительным. У Ахматовой это сужение проявляется в отказе от погружения в единую, целостную и хаотическую глубину души, в любви к переживаниям ясным, отдельным и, по необходимости, периферическим; у Мандельштама — в полном исключении личности поэта из его поэзии, в растворении ее в созерцании чужих художественных культур; у Гумилева — в исключительной любви к экзотической балладе как объективному, неиндивидуальному выражению душевного опыта; у младших «гиперборейцев» — в тесноте кругозора, в душевном обеднении, в миниатюрном, игрушечном характере всех переживаний.

Между тем одной художественной завершенностью еще не измеряются значительность и ценность поэтического произведения. Всякое искусство, и поэзия больше других искусств, живет рядом внехудожественных переживаний, вызываемых переживанием эстетическим. Конечно, все в искусстве должно быть художественно действенным, в плавном течении художественных восприятий не может быть провалов в область невыразительного; но то, что действует на нас эстетически, то, что выражено в произведении искусства и переживается нами под влиянием художественных воздействий, само по себе может быть рассматриваемо и понимаемо не только с художественной точки зрения, и, действительно, не только с художественной точки зрения воспринимается и понимается. Когда в стихах в художественно действенной форме рассказано о чувстве любви, о душевных страданиях и т. д., художественное восприятие создает в сознании слушателя эстетические образы, которые, раз создавшись, выходят из сферы искусства, вступают в мир наших привычных симпатий и антипатий и подлежат оценке по своему смыслу, как ценности нового, внеэстетического порядка — философские, моральные, религиозные или жизненные. Даже в живописи, в самом предметном из искусств, смысловые ассоциации и оценки играют большую роль; ошибкой импрессионистов и их последователей, ошибкой чрезвычайно типичной и распространенной было именно желание изгнать до конца из живописи смысловые ассоциации, желание относиться ко всякой живописной задаче как к сочетанию линий, красок и форм, без всякой мысли о сущности предмета изображаемого. Между тем выразительность портрета или пафос религиозной живописи — это тоже задачи искусства как такового и трактовать художественное задание портрета или образ Мадонны как орнамент или красивый ко-

вер — значит суживать задачи живописи как искусства. С этой точки зрения должны мы подойти к художественному различию между символизмом и новейшей поэзией. Поэты-символисты, стоявшие у пределов искусства, намеренной незавершенностью своих произведений могли действительно нарушать царственное равновесие произведения искусства, как думали о них теоретики акмеизма. И тем не менее, если бы Александр Блок владел искусством выразительного слова в менее совершенной форме, чем младшие акмеисты, он все же был бы неизмеримо значительнее их как поэт, дающий предчувствие до конца невоплощенных и невоплотимых миров огромной напряженности и неизмеримо-го протяжения.

1916 г.

